

Wioletta Kolbusz-Lasa

Université Jagellonne  
de Cracovie

## DE LA PASSION AU DERNIER CRI : SUR QUELQUES BOHÉMIENS QUI DANSENT

Partant de la définition la plus simple, la danse est : *une suite expressive de mouvements du corps exécutés selon un rythme, le plus souvent au son de musique ou suivant un art, une technique ou un code social plus ou moins explicite*.<sup>1</sup> Les Tsiganes en tant que groupe ethnique paraissent au fil des siècles accaparer le nom de ses meilleurs exécuteurs. Or, la définition symbolique de la danse va beaucoup plus loin que l'expression réaliste du corps en mouvement : la danse peut être *célébration, la danse est langage. Langage en deçà de la parole : les danses nuptiales des oiseaux le montrent*<sup>2</sup> ; *langage au-delà de la parole : car là où ne suffisent plus les mots surgit la danse*.<sup>3</sup> La danse est l'attribut des personnages tsiganes dans les œuvres de fiction des auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, celui qui revêt différents aspects. Pour notre brève étude nous avons choisi trois œuvres dont les personnages principaux sont, à n'en pas douter, considérés en tant que Tsiganes, ou bien d'origine tsigane : *Notre Dame de Paris* (1831) de Victor Hugo, *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée et *Les Frères Zemganno* (1879) d'Edmond de Goncourt.

Esmeralda, l'héroïne du roman *Notre Dame de Paris* est une enfant volée et élevée par les Tsiganes,

*emmenée par la caravane de zingari dont elle faisait partie, dans le royaume d'Alger (...). Les bohèmes (...) étaient vassaux du roi d'Alger, en sa qualité de chef de la nation Maures blancs. (...) La Esmeralda était venue en France très jeune encore par la Hongrie*.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Le Dictionnaire de la Langue Française*, Le Petit Robert, Éd. Le Robert, Montréal, 1992.

<sup>2</sup> Voir l'amplification de la définition d'après l'étude de Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, DUNOD, Paris 1992, pp. 385–386 : *Aussi une si universelle et si profonde obsession du rythme ne tarde guère à se sublimer, les rythmes découlant les uns des autres, se renforçant les uns les autres à partir de la rythmique sexuelle aboutissent à leur sublimation musicale. (...) L'ethnologie confirme cette intuition : chez les primitifs ce sont les techniques rythmiques du feu, du polissage, de l'abattage, du batelier ou du forgeron qui s'accompagnent de danses et de chants*.

<sup>3</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont et Jupiter, Paris 1982, p. 337.

<sup>4</sup> Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Préface de Louis Chevalier, Gallimard, Coll. Folio Classique, Paris 2002, p. 334. Toutes les citations renvoient à cette édition et les chiffres entre parenthèses avec l'abréviation du titre (NDP) indiquent la page.

Elle s'inscrit à la tradition littéraire des enfants volées par les Tsiganes<sup>5</sup>. On voit bien que Victor Hugo, au moment d'écrire le roman, ne disposait que de faibles sources scientifiques pour relater l'origine exacte des Tsiganes. *Le Journal d'un bourgeois de Paris* qui lui sert de modèle n'étant qu'une description d'un observateur, donc présentant un point de vue subjectif, manifeste les opinions de l'époque au sujet de l'arrivée des Tsiganes en France, à Paris en 1827<sup>6</sup>. Esmeralda serait donc élevée par :

*des gueux et des truands qui cheminent dans le pays, conduits par leur duc et par leurs comtes. (...) basanés, avaient les cheveux frisés, et des anneaux d'argent aux oreilles. Les femmes (...) encore plus laides que les hommes avaient le visage plus noir et toujours découvert, un méchant roquet sur le corps, un vieux drap tissu de cordes lié sur l'épaule, et la chevelure en queue de cheval (...) Une bande d'excommuniés* (NDP, 283).

Dans ce portrait collectif, l'accent mis sur la laideur des femmes tsiganes va à l'encontre de celle de la beauté exceptionnelle d'Esmeralda, qui n'est qu'une bohémienne de profession, née d'une mère française et d'un père ménestrel de bateaux à Reims. Après la lecture de l'œuvre hugolienne, dans une lettre adressée à Stendhal, Prosper Mérimée commentera avec mépris ce roman où *le genre salop abonde*<sup>7</sup>.

Le roman d'Edmond de Goncourt *Les Frères Zemganno* se place à l'autre bout de l'axe du siècle. L'écrivain, disposant déjà des travaux des linguistes, reconnaît la vraie provenance des Tsiganes, à savoir, celle de la tribu venant d'Inde<sup>8</sup>. Stépanida Roudak, la mère de Gianni et Nello, deux personnages du roman goncourtien que nous nous proposons d'interpréter, est une belle tsigane :

*d'une beauté sauvage, pleine d'insolences hautaines dans le port et la marche. Sa chevelure touffue, vivace, se tordait en grosses mèches révoltées au-dessus d'un ovale aminci et suave, un ovale de miniature indienne*.<sup>9</sup>

Cette origine orientale sera soulignée à plusieurs reprises par l'auteur, soit dans la description directe de Stépanida pour expliquer sa personnalité, tout à fait différente de celle européenne, soit dans la description de ses deux fils qui sont demi-Tsiganes, demi-Italiens (leur père est Tommaso Bescapé). C'est surtout le frère cadet qui ressemble à la mère par *sa conformation physique et un peu du féminin de la bohémienne répandu sur toute la délicate masculinité du clown* (FZ, 143).

Le narrateur trouve ce groupe ethnique ignorant, pourtant, il apprécie le talent de deux artistes :

<sup>5</sup> Voir à propos de ce cliché littéraire : François de Vaux de Foletier, *Mille ans d'histoire des Tsiganes*, Arthème Fayard, Paris 1970, pp. 225–243.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>7</sup> Lettre à Stendhal, du 31 mars 1831, (in :) *Correspondance générale*, M. Parturier, Paris-Toulouse 1941–1964, t. XVI, p. 19.

<sup>8</sup> Johann Rüdiger, *Von der Sprache und Herkunft der Zigeuner* (1782) ; Heinrich Grellmann, *Historisches Versuch über die Zigeuner*, l'étude apparue en 1783, traduite en français en 1788 ; August Pott, *Ziguener in Europa und Asien* (1844) ; Paul Bataillard, *De l'apparition et de la dispersion des Bohémiens en Europe* (1844).

<sup>9</sup> Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Slatkine, Paris-Genève 1996, p. 53. Toutes les citations renvoient à cette édition et les chiffres entre parenthèses avec l'abréviation du titre (FZ) indiquent la page.

*Les deux frères, eux, tout illettrés qu'ils étaient, avaient hérité de la nature rêveuse, contemplative, et je dirai, littéraire des classes inférieures des populations demeurées encore sauvages et incultes au milieu de cette Europe, maintenant si riche en maîtres d'école* (FZ, 159).

Le choix des personnages d'origine tsigane pour le roman – qui est une transposition de la vie des frères Goncourt<sup>10</sup> – est tout de même une mise en valeur de cette ethnie.

Enfin, l'héroïne éponyme de la nouvelle *Carmen* de Prosper Mérimée est d'origine tsigane d'Espagne. Pourtant, comme le constate Jean Balsamo : *Plus l'auteur approfondissait sa connaissance des Gitans, moins le portrait qu'il traçait de son héroïne ressemblait à une Gitane réelle*.<sup>11</sup>

Certes, Prosper Mérimée était l'un des écrivains les mieux documentés au sujet des Tsiganes. À l'époque où il travaillait sur *Carmen* il connaissait déjà l'ouvrage d'August Pott intitulé *Zigueuner in Europa und Asien* (1844), aussi s'intéressait-il à l'origine des Gitans. La nouvelle *Carmen* venait d'être publiée après l'étude de Paul Bataillard intitulée *De l'apparition et la dispersion des Bohémiens en Europe*, parue dans un des premiers numéros de la Bibliothèque de l'École des Chartes en 1844. Qui plus est, il connaissait deux ouvrages du missionnaire George Borrow *Zincali, or an account of the Gypsies in Spain* (1841) et *The Bible in Spain* (1843, traduite en français en 1845), sans parler de ses observations personnelles lors du voyage en Espagne en 1830. Le critique littéraire Jean Balsamo commente : *Sous ses apparences réalistes, qui semblaient provenir des types recensés par Borrow et des souvenirs visuels du voyage de 1830 (de l'auteur), la Gitane était une chimère, née de l'imagination de Mérimée*.<sup>12</sup> La gitana est alors : *affectée d'un fort coefficient de déviance, et fascine donc à proportion du fantasme qu'elle incarne*.<sup>13</sup>

En vérité, *elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées* (C, 82) précise le narrateur de la nouvelle.

En effet, tous ces personnages, hommes et femmes, nommés tsiganes, bohémiens, égyptiens ou gitans ne le sont pas au sens ethnique du terme. Les auteurs empruntent certains traits-clichés à ce groupe vagabond qui reste exotique à leurs yeux. C'est cet exotisme qui semble être propice à l'apparition de personnages littéraires.

Parmi toutes les professions exercées par les Tsiganes, la danse semble bien l'activité par laquelle on définit la Tsigane, à tel point que les scènes de danse deviennent facilement clichés. De multiples exemples romanesques confirment cette constatation<sup>14</sup> ; or, la danse et la musique font connoter dans ce cas-là la liberté et la

<sup>10</sup> Voir le commentaire de la chronologie à la p. 31, (in :) E. de Goncourt, *Les Frères...*, op. cit.

<sup>11</sup> Prosper Mérimée, *Carmen*, Librairie Générale Française, Coll. Classiques de Poche, Introduction et notes de Jean Balsamo, Paris 1996, p. 40. Toutes les citations renvoient à cette édition et les chiffres entre parenthèses avec l'abréviation du titre (C) indiquent la page.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>13</sup> *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Études réunies et présentées par Pascale Auraix-Jonchière et Gérard Loubinoux, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2005, p. 10.

<sup>14</sup> Pilar dans *Ces Beaux-messieurs de Bois-Doré* de George Sand, La Fatima dans *Une Fille d'Espagne* de Ponson du Terrail, Esmeralda dans le ballet *Esmeralda*, dont le livret de Victor Hugo et la chorégraphie de Jules Perrot, Concha dans *La Femme et le Pantin* de Pierre Louÿs.

sexualité. L'exemple de Carmen semble être le meilleur, et comme le constate Gérard Loubinoux à propos de l'opéra de Bizet, ces danses font parfois des Tsiganes *des figures proches des bacchantes*<sup>15</sup>.

Nos personnages, évidemment à l'exception de Carmen, nient ce cliché de la danse sensuelle ; c'est ce que nous essaierons de prouver. Tous les quatre, Esmeralda, Carmen et les deux frères : Gianni et Nello, exécutent la danse de manière professionnelle : la danse leur permet de gagner leur vie bien que de façon différente. Esmeralda danse avec l'accompagnement du tambourin et elle chante dans les lieux publics, dans les places de Paris si souvent qu'on l'identifie en tant que bohémienne, ou « égyptienne » :

*Camarades, cria tout à coup un de ces jeunes drôles des croisées, la Esmeralda ! la Esmeralda dans la place ! Ce mot produisit un effet magique. Tout ce qui restait dans la salle se précipita aux fenêtres, grimpant aux murailles pour voir, et répétant : la Esmeralda ! la Esmeralda ! (...) Mais je veux que le diable m'écorche si je comprends ce qu'ils veulent dire avec leur Esmeralda ! Qu'est-ce que c'est que ce mot-là d'abord ? c'est de l'égyptiaque !* (NDP, 93–94).

La première présentation d'Esmeralda dansant montre la nature particulièrement chaste de sa danse. Bien que parfois *ses jambes fines se découvraient par moments, les épaules étant nues* (NDP, 103), elle dansait *sur un vieux tapis de Perse*, donc dans l'espace bien séparé du public. Elle exerçait des mouvements rapides, tournant, tourbillonnant, comparée à une guêpe, donc de façon très dynamique, sinon véhémence ; or, sa danse n'a rien de provocant, rien de ce qui pourrait paraître un appel, une invitation à la danse. Regardée par le personnage-témoin, elle se présentait à ses yeux comme *une surnaturelle créature, une salamandre, une nymphe, une déesse* (NDP, 103). Ces évocations des personnages représentant la divinité féminine, donc sortant de la réalité commune, montrent que la danse d'Esmeralda était déifiée, donc sans connotations érotiques directes, fascinante et d'une extrême beauté physique.

Carmen se trouve à l'opposé de ce mouvement innocent. Elle danse rarement parce qu'elle est surtout une méchante voleuse, une femme entretenue, faisant partie du groupe de brigands. Un jour, elle danse à la maison d'un jeune colonel, un homme riche, aimant s'amuser. La danse de la bohémienne est libre, séduisante et provocante. D'après la relation de son amant don José : *elle sautait avec son tambour. Puis j'entendais encore des officiers qui lui disait bien des choses qui me faisaient monter le rouge à la figure* (C, 105).

Contrairement aux danses des personnages féminins, Gianni et Nello, deux héros du roman d'Edmond de Goncourt exécutent une danse d'acrobate qui est :

*une série de scènes délicatement bouffonnes, entremêlées de tours de force, et de poses plastiques, et de musiques bizarres, mêlant et confondant dans des tableaux rapides et toujours nouveaux, les torses et les violons des deux frères* (FZ, 137).

Car, pour que la danse devienne fascinante et provocante, il faut que :

*la fièvre, capable de saisir et d'agiter jusqu'à la frénésie, toute créature (...) la manifestation, souvent explosive, de l'Instinct de Vie, qui n'aspire qu'à rejeter toute la dualité du temporel,*

<sup>15</sup> Gérard Loubinoux, « La bohémienne, figure poétique de l'errance : aux origines du thème », (in :) *La Bohémienne...*, op. cit., p. 336.

*pour retrouver d'un bond l'unité première où corps et âmes, créateur et création, visible et invisible se retrouvent et se soudent, hors du temps, en une unique extase.*<sup>16</sup>

Cet état extatique de la danse exprime bien la figure de la pirouette comprise selon l'interprétation des pensées nietzschéennes par Gaston Bachelard.<sup>17</sup> Tous les quatre personnages, à savoir Esmeralda, Carmen, Gianni et Nello semblent être sa meilleure exemplification.

Or, la pirouette d'un danseur désigne une personne désirant dépasser sa condition humaine, devenir surhumaine, sinon surnaturelle. En effet, leur danse exemplifie cette volonté d'atteindre le sommet des capacités humaines ou mieux dire, de se montrer exceptionnels dans leur milieu. Tels paraissent les exploits des acrobates Gianni et Nello, au son du violon, lors du spectacle au cirque :

*Le lutin (Nello), lachant le premier trapèze, s'élançait dans le vide (...) et son évolution aérienne terminée, il atteignait le second trapèze, avec ce joli mouvement d'ascension volante des deux mains. Gianni lui donnant la chasse, le lutin (...) s'arrêtant une seconde, quand il avait un peu d'avance, et sur l'un des trapèzes, tirant de son violon un grincement ironique. Enfin Gianni l'atteignait, et tous deux, lachant le trapèze, se laissaient tomber embrassés dans un saut en profondeur : une chute qu'on n'avait pas osé tenter encore (FZ, 156).*

La danse d'Esmeralda ne semble pas moins extraordinaire. Dans le récit hugolien, la bohémienne dansante est présentée deux fois. Vue d'abord du point de vue de Pierre Gringoire et puis celui de Claude Frolo, le narrateur parle de l'admiration inspirée par ce mouvement :

*Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes, et en effet (...) c'était une surnaturelle créature (NDP, 103).*

En ce qui concerne Carmen, lorsqu'elle danse, elle éveille, chez son amant don José les passions contradictoires, tantôt l'amour, tantôt la haine. Sa danse est comme une folie, une frénésie ou orgie bachique<sup>18</sup> : *et elle dansait, et elle déchirait ses falbalas : jamais singe ne fit plus de gambades, de grimaces, de diableries (C, 128).*

Le mouvement de la danse révèle la nature surhumaine, exceptionnelle et puissante, quasiment ascensionnelle du danseur, ou de la danseuse.

Or, la pirouette que nous évoquons comme figure poétique exprime non seulement le ravissement de la hauteur mais fait aussi penser au danger de la chute. Dans les trois récits nous trouvons la transposition de cette figure. Esmeralda *tourne son tambourin*

<sup>16</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 337.

<sup>17</sup> Gaston Bachelard dans son étude *L'air et les songes* présente la philosophie nietzschéenne et son rapport à la musique wagnérienne dans le contexte de la dynamique aérienne : *Le marcheur, l'homme de l'ascension dit encore : Mon pied demande à la musique, avant tout, les ravissements que procurent une bonne démarche, un pas, un saut, une pirouette* [souligné par l'auteur de l'article] (...) *Pour Nietzsche, la musique qui nous donne la vie aérienne, une vie aérienne spéciale faite d'un air matinal et clair, est incomparablement supérieure à une musique qui accepte les métaphores du flot, des ondes, de la mer infinie*, José Corti, Paris 1990, p. 152.

<sup>18</sup> G. Loubinoux commente : *des figures proches des bacchantes (...), qui sont bien autre chose que des ivrognesses délurées, mais bel et bien des éléments du culte bachique, c'est-à-dire des manifestations de possession dionysiaque* (G. Loubinoux, « La bohémienne, figure poétique de l'errance... » *op. cit.*, (in :) *La Bohémienne...*, *op. cit.*, p. 336.

à la pointe de son doigt (...) agile, légère, joyeuse et ne sentant pas le poids du regard redoutable qui tombait à plomb sur sa tête (NDP, 328). Il s'agit du regard de Claude Frollo, celui qui la fera mourir. Carmen traite sa danse autrement ; en effet, elle a envie de tout casser ici, de mettre le feu à la maison, et de s'enfuir à la sierra (C, 128). Donc, elle désire se délivrer des contraintes sociales, se défouler ; la danse est son exutoire. Enfin les Frères Zemganno : en tant qu'acrobates, ils sont les plus exposés au danger, à ce vertige d'être à la hauteur où le moindre manque d'adresse provoque la chute :

*Et l'impossibilité de ce qu'il ambitionnait de tenter, il la demandait grande, presque surhumaine, méprisant l'infaisable ordinaire, commun, bas, dédaignant les exercices, ou pour l'équilibriste et le gymnaste qu'il était, le summum de l'équilibre ou de l'adresse lui paraissait atteint (FZ, 176).*

Les instruments qui accompagnent les personnages mettent en valeur l'aspect enivrant de la danse. Esmeralda danse à l'accompagnement du tambour de basque, Carmen s'en sert aussi et, de plus, elle fait claquer les castagnettes. Les deux personnages masculins jouent du violon.

Esmeralda est folle surtout de danse, de bruit, de grand air ; une espèce de femme abeille, ayant des ailes invisibles aux pieds, et vivant dans un tourbillon (NDP, 333).

Carmen, son tambour de basque à la main, brille comme une étoile, parée (...), pomponnée, attifée, tout or et tout rubans (C, 104). Les castagnettes jouent un rôle spécifique : cet instrument typique de la musique de danse en Espagne, composé de deux morceaux de bois creusés en forme de coupe, que l'on fait claquer des doigts<sup>19</sup>, accompagne les danses bachiques de l'héroïne. Lors de la scène de la débauche avec don José, elle fait des castagnettes d'une vieille assiette qu'elle casse en morceaux. Elle danse la romalis en faisant claquer les morceaux de faïence aussi bien que si c'étaient des castagnettes d'ébène ou d'ivoire (C, 109). Qui plus est, le bruit des castagnettes aide Carmen à se délivrer des pensées importunes.

La première danse de Carmen est payante, la deuxième, celle avec les castagnettes vient après la nuit passée avec don José. Enfin, ce sont les castagnettes qui mettent un terme à la dispute entre don José et Carmen. Cette dispute est d'une grande importance car elle révèle le pressentiment de Carmen, qui prévoit la fin de leur amour :

*À la bonne heure, dit-elle ; j'ai vu plus d'une fois dans du marc de café que nous devons finir ensemble. Bah ! arrive qui plante ! (C, 131)*

Esmeralda ne danse pas non plus dans des circonstances favorables : la foule fourmillait autour d'elle (NDP, 328). Or, lors de la danse on doit entendre le crépitement du feu. Ce même feu qui éclaire l'endroit où s'accomplit le destin d'Esmeralda – le gibet :

*et au fond de la place jetait un blême reflet mêlé aux vacillations de leurs ombres, d'un côté sur la vieille façade noire et ridée de la Maison-aux-Piliers, de l'autre sur les bras de pierre du gibet (NDP, 104).*

---

<sup>19</sup> *Le Dictionnaire de la Langue Française, op. cit.*, p. 264.

Enfin, le bruit qui accompagne la danse en public est aussi celui des applaudissements, car, bien évidemment, *le peuple l'applaudit (Esmeralda) avec amour* (NDP, 104).

Le son de la monnaie, tombant dans le tambour après la danse, a aussi sa signification : après le moment de l'admiration, le charme s'évanouit, la divine danseuse n'étant qu'une bohémienne exerçant son métier et se faisant payer. En effet, une pièce de cuivre jaune détachée des cheveux d'Esmeralda<sup>20</sup> fait penser Pierre Gringoire avec mépris que c'est une bohémienne, tandis que le narrateur commente : *Toute illusion avait disparu* (NDP, 103).

Dans cette pente de désenchantement, Esmeralda subit aussi des moments désagréables, étant persécutée par le prêtre Frollo et insultée par la vieille recluse à qui les Tsiganes ont volé un enfant.

Par contre, l'image des personnages masculins, Gianni et Nello, acrobates dansant lors de la représentation au cirque, est d'une autre nature. Ici, les scènes de l'acrobatie prédominent et le violon avec la musique bizarre des deux frères n'est qu'une marque de l'originalité scénique. La musique joue le rôle secondaire par rapport aux exploits gymnastiques. Il y a aussi des applaudissements, mais ils sont *frénétiques*, donc expriment plutôt des émotions passagères qu'une admiration passionnée des hommes comme c'est le cas avec les personnages féminins.

Pendant la représentation au cirque français, le violon est d'abord l'instrument qui sert à exprimer la dissonance de la vie cauchemardesque : *le lutin grimaçant, qui détachait un archet et un violon liés à son costume, et en tirait, de temps en temps, quelques sons discordants* (FZ, 155), ensuite il transmet, à travers des sons doux, *la bonté d'une âme humaine aux heures de clémence et de pardon* (FZ, 157), pour devenir, à la fin du spectacle, *la murmurante symphonie d'un frais matin d'été et le bavardage, en sourdine, des fleurettes mouillées de rosée avec le rayon de soleil qui la boit sur leurs lèvres humides* (FZ, 158).

La musique devient le fond agréable pour le dénouement du spectacle. Le violon n'est pas seulement l'instrument nécessaire à leur représentation, il sert à exprimer les sentiments conscients ou inconscients des personnages :

*Et il y avait dans cette causerie à bâtons rompus, et pendant que tour à tour se taisait l'un des violons, des rêveries de l'ainé sur des rythmes gouailleurs et trépidants* (FZ, 180).

Ce sont les rares moments où les deux frères se parlent en rélevant leurs sentiments inexprimables et les impressions qui les tourmentent. L'interprétation durandienne de la musique en tant qu'*une union des contraires, en particulier, du ciel et de la terre (...)* la sonorité musicale est ressentie comme *fusion, communion du macrocosme et du microcosme*<sup>21</sup> est dans ce cas-là bien justifiable. Grâce à la musique, les deux frères, malgré leurs tempéraments tout à fait différents, retrouvent la plus profonde couche de leur personnalité qui est essentiellement la même. D'autant plus que leur identification avec le peuple tsigane s'affirme :

<sup>20</sup> A propos de la pièce jaune détachée des cheveux d'Esmeralda comme le signe d'étrangeté de l'héroïne voir : Agnès Spiquel, *D'Esmeralda à Zineb, la bohémienne de Hugo*, p. 126, (in :) *La Bohémienne...*, op. cit.

<sup>21</sup> G. Durand, op. cit., p. 256.

*Puis, au bout d'une heure de ce dialogue musicant, les deux fils de Stépanida, tout à coup pris de la virtuosité bohémienne, se mettaient à jouer, tous les deux à la fois, avec une verve, un brio, un mordant, remplissant l'air de la cour d'une musique sonore et nerveuse* (FZ, 180).

Leur jeu du violon est certainement *la régression vers les aspirations les plus primitives de la psyché (...) le moyen d'exorciser et de réhabiliter (...) la substance même du temps* dont parle Gilbert Durand.<sup>22</sup>

En revanche, pendant la représentation la plus importante, lors de laquelle ils allaient exécuter le saut qui aurait dû les rendre célèbres, la chorégraphie musicale est supprimée. Seule la musique de l'orchestre allait les accompagner et annoncer leur tour. À partir de ce moment du récit, la musique devient de plus en plus tapageuse, pour finir par être bruyante, voire haïssable :

*et soudainement éclatait une musique tapageuse et stridente, avec laquelle les orchestres de ces endroits fouettent les énergies des muscles, encouragent les casse-cou héroïques* (FZ, 235).

C'est la musique jouée trop rapidement qui empêche Gianni de contrôler la construction du tremplin : en entendant l'entrée musicale, il recule de l'arène et doit se fier aux gens du cirque. Et pourtant, le tonneau n'est pas stable, ce dont Gianni se rend compte au moment où son frère cadet exécute déjà son exercice d'acrobatie. C'est juste avant le moment décisif du tour que la musique s'arrête, afin de renforcer l'émotion des spectateurs. L'impression de Gianni s'avère vraie, il tombe du tonneau alors que son frère cadet, ne trouvant pas le point d'appui, tombe lui aussi, d'une hauteur très dangereuse. La réponse du public est immédiate : *un grand cri* (FZ, 237), après lequel le public garde le silence, comme le commente le narrateur : *un de ces épouvantables silences, (...) que suspend sur les multitudes la minute qui suit une imprévue catastrophe, et tout au fond duquel, il y avait, lointainement, çà et là, des pleurs de petites filles* (FZ, 238). Ce suspens en silence où l'on entend presque s'égrener un sablier, nous renvoie l'image du Temps qu'on tente d'arrêter. Après l'échec de la représentation, le ton du récit change, la narration divise le temps de la fiction romanesque en deux périodes distinctes : celle d'avant et celle d'après la chute.

Ainsi, après ce moment de silence : *des souffles suspendus des musiciens et l'arrêt soudain de la vie animée et bruyante de ce spectacle des jeux de la Force* (FZ, 239). Il n'y a ni de mélodie au sens durandien du mot<sup>23</sup>, ni d'airs joués par les frères. La musique est de plus en plus remplacée par le bruit :

*Au-dessus de la silencieuse sortie de ce monde s'élevait une rumeur confuse, un bourdonnement vague, un murmure indistinct qui, dans les endroits resserrés et les corridors étroits, devenait cette phrase : « Le jeune a les deux jambes cassées »* (FZ, 240).

La musique devient muette dans le cauchemar de Nello souffrant : *il y avait un orchestre grand comme tout un théâtre, et où les musiciens se démenaient comme des diables, sans faire aucun bruit sur leurs violons muets et dans leurs cuivres sans sonorités* (FZ, 250).

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>23</sup> *De même que la couleur est une espèce de nuit dissoute et la teinture une substance en solution, on peut dire que la mélodie, que la suavité musicale si chère aux romantiques est le doublet euphémisant de la durée existentielle*, (in :) G. Durand, *op. cit.*, p. 255.



Même les bruits des applaudissements venant de l'intérieur du cirque, au moment où, un jour, Nello handicapé se décide à visiter l'arène, le découragent d'y entrer. À les entendre, il s'arrête dans la rue et retourne à la maison sans avoir vu le spectacle.

Aussi des anneaux du trapèze s'entrechoquant l'ennuient-ils, provoquant le déchirant sanglot à la vue de son frère faisant les acrobaties. L'éclatement de la vitre cassée à cause du trapèze détaché et jetté furieusement par Gianni renforce l'image des deux frères désespérés pleurant *sans se dire une parole* (FZ, 271). De leur virtuosité bohémienne triomphant du Temps, procurant les moments de suavité et de sérénité, il ne reste que le sentiment de l'échec et de désespoir, vu l'infirmité du frère cadet qui attend la mort. Par conséquent, dans un moment de franchise ils se proclament : *racleurs de violon. Jouant le derrière sur des chaises* (FZ, 272). Ainsi, pour les frères Zemganno, même si la musique ne leur permet plus de vaincre la fuite du Temps, jouée n'importe comment, elle sauve d'une certaine façon les deux acrobates : c'est grâce à elle qu'ils restent dans le domaine de l'art qu'est pour eux l'univers du cirque.

Il en est autrement pour Carmen. Au moment décisif, elle ne joue plus de castagnettes afin de chasser les idées importunes, elle crie : *non, non, non* (C, 139), pour manifester qu'elle sera toujours libre et qu'elle ne pourra jamais aimer, contrainte à se soumettre, quelle que soit la nature de la soumission. Par cette laconique négation elle provoque la colère de don José qui la tue. Ce cri révoltant de Carmen, bohémienne courageuse, toujours exposée aux dangers de la vie de contrebande, diffère du dernier cri d'Esmeralda. Elle dit aussi : *non* (NDP, 617), mais d'une voix peureuse, effrayée par la vue du gibet. Alors, toutes les deux périssent avec ce « non » crié, malgré leur passion pour la danse et la musique – ou bien à cause de cette passion... C'est parce qu'il faut trop aimer la vie pour dire : non à la mort – comme dans le cas d'Esmeralda ; ou bien l'apprécier trop pour dire : non à la vie en esclavage – comme l'a fait Carmen.

En conclusion, l'univers de la musique et de la danse est de l'ordre du langage au-delà de la parole, là où on se confronte seul avec des notions comme l'amour, la mort et la vérité de soi-même.

### Summary

#### *From passion to a last cry: on a few dancing gypsies*

The paper presents the significance of the dance and music in the life of gypsy main characters in three French novels from 19<sup>th</sup> century: Victor Hugo's *Notre Dame de Paris*, Prosper Mérimée's *Carmen* and Edmond de Goncourt's *Les Frères Zemganno*.

### Streszczenie

#### *Od uczucia do ostatniego tchnienia: o kilku tańczących Cyganach*

Artykuł przedstawia znaczenie tańca i muzyki w życiu cygańskich bohaterów trzech francuskich powieści XIX w.: *Notre Dame de Paris* Victora Hugo, *Carmen* Prospera Mérimée oraz *Les Frères Zemganno* Edmonda de Goncourta.